

Katarzyna Lidia Babulewicz

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Piotr Hertel jako kompozytor muzyki do dziecięcych filmów animowanych

Abstract

Piotr Hertel as a Composer of Cartoons Soundtracks

Piotr Hertel (1936–2010) – a composer of film, theatrical and stage music (among others the hit *Parasolka* to words of Janusz Słowikowski). He is the author of music for numerous cartoons made in the animation studio Se-Ma-For in Łódź, including soundtracks for legendary TV series *Miś Uszatek* and *Plastusiowy pamiętnik*. The aim of the article is to characterize music composed by Hertel for the above-mentioned as well as several other movies in the context of his views on the role of music in cartoons and his compositional technique. The broader knowledge on this topic was gained thanks to the interview made with the members of Hertel's family: his wife Jadwiga and son Michał.

Keywords

Piotr Hertel, music for cartoons, *Miś Uszatek*, *Plastusiowy pamiętnik*, Se-Ma-For

19 listopada 2017 roku przypadła siódma rocznica śmierci Piotra Hertla – kompozytora muzyki filmowej i teatralnej, pianisty i pedagoga, autora muzyki do piosenek, m.in. do popularnych *Parasolek* z tekstem Janusza Słowikowskiego. Aleksandra Nawe we wspomnieniu o kompozytorze z roku 2015 napisała:

Był serdecznym i wrażliwym człowiekiem o nieodpartym uroku i wdzięku osobistym, miał wyjątkowe poczucie humoru i umiejętność kultywowania przyjaźni. Dlatego tak wielu autorów tak chętnie powierzało Mu swoje teksty do umuzyycznienia¹.

Istotnie, wielkość i różnorodność dorobku Piotra Hertla jest imponująca: stworzył muzykę do ponad dwustu sztuk teatralnych i widowisk telewizyjnych, kilkudziesięciu filmów fabularnych, seriali (by wymienić tylko odcinki 13–24 słynnego *Domu*), filmów dokumentalnych i animacji powstałych w łódzkim Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For – w tym do produkcji tak ważkich dla historii polskiego filmu dziecięcego, jak *Miś Uszatek* czy *Plastusiowy Pamiętnik*.

Piotr Hertel urodził się 19 maja 1936 roku w Łodzi. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w swym rodzinnym mieście w klasach fortepianu Heleny Ilcewicz i Zbigniewa Szymonowicza oraz w klasach kompozycji Tadeusza Paciorkiewicza i Tomasza Kiesewettera. Dyplom z tej drugiej uzyskał w roku 1972. Jako kompozytor działał już na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Związany był ze Studenckim Teatrem Satyry „Pstrąg”² – należał do jego współzałożycieli, a do roku 1967 sprawował tam funkcję kompozytora, pianisty i reżysera. W tym czasie skomponował piosenki do tekstów Janusza Słowikowskiego (ponad sto utworów), Ryszarda Czubaczyńskiego, Andrzeja Wilczkowskiego, Wiesława Machejki, Roberta Glutha i Stanisława Sułka. Umuzyczył też poezję Juliana Tuwima, Ludwika Jerzego Kerna i Agnieszki Osieckiej³. Komponował muzykę do spektakli dla teatrów w Łodzi, Warszawie, Katowicach, Szczecinie, Zielonej Górze, Opolu i Płocku, a także w byłej Jugosławii (Zenica, Mostar, Sarajewo), jak również dla polskiego Teatru Telewizji.

1 A. Nawe, *Ocalić od zapomnienia. Wspomnienie o Piotrze Hertlu*, „Notes Muzyczny” 2 (2015), s. 207.

2 Zob. W. Machejko, *Pstrąg. Studencki Teatr Satyry*, Warszawa 2005.

3 A. Nawe, dz. cyt., s. 207.

Współpracował z reżyserami takimi jak Jerzy Afanasjew, Jerzy Antczak i Józef Gruda⁴. W roku 1960 rozpoczął działalność jako kompozytor muzyki filmowej⁵. Stworzył muzykę m.in. do obrazów *Akcja pod Arsenalem* (1977, reż. Jan Łomnicki, na motywach *Kamieni na szaniec* Aleksandra Kamińskiego), *Tate* (1985, reż. Jan Rutkiewicz) i *Nowy Jork, czwarta rano* (1988, reż. Krzysztof Krauze). Od roku 1992 wykładał na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Łodzi – był współzałożycielem, kierownikiem i pedagogiem Studium Komputerowego Muzyki Elektronicznej. W latach 1992–1997 prowadził zajęcia z interpretacji piosenki w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. W tym samym mieście do roku 1997 sprawował ponadto funkcję kierownika muzycznego Teatru im. Stefana Jaracza.

Piotr Hertel zmarł 19 listopada 2010 roku w Łodzi. Spoczywa na Starym Cmentarzu przy ul. Ogrodowej. W roku 2010 kompozytora upamiętniono na łódzkiej Drodze Sławy znajdującej się na ulicy Piotrkowskiej.

Na dorobek kompozytorski Hertla składają się: muzyka orkiestrowa, sceniczna (w tym jeden z pierwszych polskich musicali – *Łeztern Feriduna Erola i Romana Gorzelskiego* z roku 1970), kameralna, solowa, wokalna-instrumentalna, chóralna, teatralna, filmowa i elektroniczna, a także kilkanaście piosenek estradowych. Doświadczenie nabyte podczas pisania piosenek twórca wykorzystał przy komponowaniu muzyki do filmów dziecięcych. Syn kompozytora Michał Hertel wypowiada się następująco: „Piosenka jest dobrym punktem wyjścia, by zacząć pisać dla dzieci – chodzi o lekkość pisania, o pewne instrumentarium, o ekspresję”⁶.

Piotr Hertel skomponował muzykę do prawie pięćdziesięciu samodzielnych filmów animowanych, a także do dziewięciu seriali⁷. W dziedzinie animacji współpracował z wieloma reżyserami, m.in. z Jadwigą Kędzierską, Aliną Kotowską, Jerzym Kotowskim, Zenonem Wasilewskim, Edwardem Sturlisem, Janiną Hartwig, Wadimem Berestowskim,

4 Tamże, s. 205.

5 A. Bęben, *Hertel Piotr*, [w:] taż, E. Kowalska-Zajac, M. Szoka, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000. Leksykon*, Łódź 2001, s. 57.

6 Tam, gdzie nie podano odnośnika bibliograficznego, cytaty pochodzą z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę.

7 *Przygody Gapiszona*, *Miś Uszatek*, *Wio, Leokadio!*, *Nowe przygody Misia Uszatka*, *Plastusiowy pamiętnik*, *Leśne skrzaty i kaczorek Feluś*, *Trzy misie*, *Jeż Kleofas*, *Mały pingwin Pik-Pok*.

Januszem Galewiczem, Eugeniuszem Ignaciukiem i Tadeuszem Wilkoszem. Wśród umuzycznionych przez niego produkcji animowanych znalazły się filmy wykonane różnymi technikami: rysowane, lalkowe, wycinankowe, kombinowane i in.

Pierwszym filmem animowanym, do którego Piotr Hertel stworzył muzykę, był *Murzynek* (1960, reż. Jadwiga Kędzierzawska, Se-Ma-For). Tytułowy bohater to szmaciana lalka zgubiona przez dziewczynkę, a szczęśliwie odnaleziona przez psa⁸. Sam kompozytor nagranie muzyki do owego filmu wspominał następującymi słowami:

Uświadomiłem sobie, że w dniach jubileuszu Semafora minie 40 lat od dnia, w którym w Studio Dubbingowym przy ul. Traugutta dokonałem pierwszego nagrania własnej muzyki do filmu. W tym historycznym nagraniu zagrał kwartet w składzie: Andrzej Rokicki – trąbka, Staś Zając – kontrabas, Mirek Oleszczak na klawirze i kompozytor – Piotr Hertel na pianinie. Film Jadwigi Kędzierzawskiej i Jana Laskowskiego nazywał się *Murzynek*, dźwięk realizował Jan Radlicz. Film został nagrodzony na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji. Studiowałem wówczas pianistykę w łódzkiej Akademii Muzycznej (PWSM), działałem w Teatrze Studenckim („Pstrąg”), pracując jako akompaniator w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Ta pierwsza propozycja filmowa i kilka następnych (również teatralnych), spowodowała zmianę kierunku studiów i w rezultacie skończyłem kompozycję w klasie prof. T. Kiesewettera, bowiem kompozycja stała się moim podstawowym zajęciem, a Studio Nagrań drugim domem⁹.

Przygody Gapiszona

Pierwszym serialem umuzycznionym przez kompozytora były dziesięcioodcinkowe *Przygody Gapiszona* (1964, reż. Jerzy Kotowski) z rysunkami Bohdana Butenki¹⁰. Tytułowy bohater to ludzik wycięty

8 Nie udało się dotrzeć ani do nagrania tego krótkometrażowego filmu, ani nawet do ścieżki dźwiękowej, stąd brak informacji o oprawie muzycznej. Podobna sytuacja dotyczy niestety wielu innych filmów animowanych umuzycznionych przez kompozytora, a niebędących serialami.

9 A. Bańkowski, S. Grabowski, *Semafor 1947–1997*, Łódź 1999, s. 75.

10 Warto wspomnieć, iż typowym filmem rysowanym jest tu pięć pierwszych odcinków serialu. W odcinkach 6–9 w tle widać zdjęcie nieba, zaś w dziesiątym, czyli ostatnim filmie z serii animowane są jedynie postaci i ich rekwizyty – bohaterowie poruszają się na statycznym tle zdjęć skromnej stacji kolejowej.

z papieru niezmiennie ubrany w pasiasty strój. Trafia w różne miejsca, gdzie spotykają go zabawne przygody, a ich komizm polega zwykle na tym, że niezbyt bystry, acz sympatyczny bohater coś opacznie zrozumiał. Jego przedsięwzięciom towarzyszy więc i humorystyczna oprawa muzyczna, która współgra stylistycznie z rysunkami słynnego ilustratora. Niemal cały czas słychać zespół instrumentalny, w którym dominują instrumenty dęte, zwłaszcza klarnet i trąbka, nie tylko samą kolorystyką pasującą do atmosfery psot, lecz również wykorzystywane zręcznie do wytwarzania efektów ilustracyjnych – naśladują np. krzyk¹¹. Tryle fletu zdają się pełnić funkcję podkreślenia szczegółów, które będą mieć znaczenie dla dalszego rozwoju sytuacji (jak w odcinku *Porządki Gapiszona*: słychać je, gdy bohater właśnie uporał się z domową powodzią i za moment sięgnie po przedmiot, który przyczyni się do najbardziej radykalnych zmian w mieszkaniu – czyli po odkurzaczu). Wielokrotnie rozbrzmiewa ksylofon, a jego wejścia pojawiają się w podobnym kontekście, tj. gdy coś się dzieje, zmienia, bohater jest w trakcie realizacji pomysłu. Funkcję retoryczną mają też zmiany instrumentów solowych (np. fletu na bardziej stanowczo brzmiącą trąbkę – gdy w odcinku *Gapiszon wędkarzem* bohater, zadowolony z siebie, przystępuje do realizacji planu: już nie obserwuje lotu pszczół, lecz udaje mu się je schwytać i za moment wykorzystane mają być jako przynęta na ryby).

Każdy z odcinków przygód Gapiszona rozpoczyna i kończy sówi-zdrzałsko brzmiąca czołówka. Towarzyszy ona scenie, w której bohater wycinany jest z papieru. Temat podzielono na odcinki wykonywane przez kolejne instrumenty solo lub w duecie (rozpoczyna pogodnie gitara elektryczna), co może stanowić odzwierciedlenie kolejnych etapów konstruowania ludzika. Rytmika przynosi momentami skójarzenie z dziecięcą wyliczanką. Czołówka staje się też *leitmotivem* bohatera – powraca w toku filmów w przekształceniach wariacyjnych, bywa też łączona z innymi tematami. Przykładowo w odcinku pierwszym pt. *Gapiszon w cyrku* atmosferę oczekiwania w kolejce na wstęp do wielkiego namiotu oddaje temat w jazzującym stylu – motyw strażnika sprawdzającego bilety. Brzmią kontrabas, perkusja i trąbka, a powtarzalność wykonywanych czynności oddaje akompaniament – motoryczny stukot perkusji. W kolejce znajduje się i Gapiszon, zatem

11 Na ścieżkach dźwiękowych pojawiają się w takich momentach również nagrania efektów akustycznych – odgłosy burzy, sygnał wozu strażackiego etc.

jego temat zostaje włączony w pejzaż dźwiękowy. Bohater widzi, że strażnik przerywa sprawdzone bilety i wyrzuca je do kosza. Postanawia go w tym wyprzedzić – wówczas czołówka zostaje schromatyzowana, tworzy się dialog z „tematem strażnika”, irytację biletera oddają retorycznie wznoszące progresje fletu i sekundy fagotu.

Mówiąc ogólnie, przebieg muzyczny tego serialu charakteryzuje się dużą zmiennością. Nie dostrzega się dążności do kreowania wokalnych, łatwych do zapamiętania tematów – w rodzaju tych, które widz z łatwością może zanucić po obejrzeniu wyprodukowanego w Bielsku-Białej serialu *Reksio*. Niekiedy pojawiają się natomiast muzyczne stylizacje – gdy w cyrku toczy się walka z bykiem, słysząc bolerowy akompaniament, a występowi magika towarzyszy ragtime: splendoru jego popisom dodaje błyskotliwe brzmienie fortepianu i big band, który wykonuje wieloplanową kompozycję z nakładającymi się na siebie solówkami (zob. *Gapiszon w cyrku*). W serialu niejednokrotnie odnajdziemy stylizacje marszowe, zwłaszcza w odcinku *Gapiszon kucharzem*, czego powodem jest prawdopodobnie fakt, iż akcja dzieje się na biwaku harcerskim. Optymistyczny i żartobliwy charakter podkreślany jest dodatkowo instrumentacją: melodię prowadzi flet piccolo, a następnie trąbka, zaś pulsację zapewniają werble, widoczne też na ekranie. W mniej oczywistym momencie – jak w okolicznościach sprzątania (odcinek 3: *Porządki Gapiszona*) – pojawia się natomiast rytmika taneczna. Choć w przywołanym odcinku bohater opacznie zrozumiał funkcję odkurzacza, to nowoczesne urządzenie przedstawione zostaje jako wielkie udogodnienie, a odkurzanie jako czynność, która nie tylko nie męczy, a wręcz wprawia w dobry nastrój – rozbrzmiewa bowiem cha-cha (solo prowadzi na zmianę flet i trąbka).

W filmie *Gapiszon ogrodnikiem* (odcinek 5) taniec pojawia się w kontekście prac ogrodowych: wąż ogrodowy ożywa (ale tylko w oczach Gapiszona) i wykonuje orientalny taniec. Egzotycznego charakteru dodają tej scenie typowe elementy orientalnej stylizacji – sekunda zwiększona w konfiguracji z sekundą małą oraz ostinato instrumentów perkusyjnych. Bliższą polskiemu widzowi stylizację słysząc w odcinku szóstym, *Na stacji*. W wariacyjnym opracowaniu rozbrzmiewa mianowicie fragment popularnej piosenki *Jedzie pociąg z daleka*, lecz co ciekawe – w stylizacji góralskiej (akompaniują puste kwinty skrzypiec). Czy to dlatego, że podróżni wysiadający na peronie wracają z gór? Choć serialowe wypadki rozgrywają się w codziennej scenerii

współczesnej dla widza, muzyczna stylizacja przywołuje niekiedy odległą przeszłość. W odcinku szóstym (*Bycze przygody Gapiszona*), gdy bohater paraduje po łące z szablą i tarczą, klarnet naśladuje brzmienie dawnych dworskich tręb, wykonując stylizowaną melodię, przy czym archaiczne brzmienie przywołuje tu rytmika oraz typ kadencji (opadająca kwinta czysta).

W ogólności muzyka do *Przygód Gapiszona* posiada cechy, które kompozytor, pytany o swoje założenia jako twórcy muzyki dla dzieci, wskazałby jako zasadnicze:

Muzyka musi rzeczywiście podążać za akcją, rzeczywiście oddawać to, co się dzieje. Muzyka rzeczywiście musi być muzyką ilustracyjną. Jeśli mamy np. burzę, musi być burza. To muszą być proste przekazy i proste emocje. Jeżeli mamy negatywne emocje, muzyka musi być negatywna.

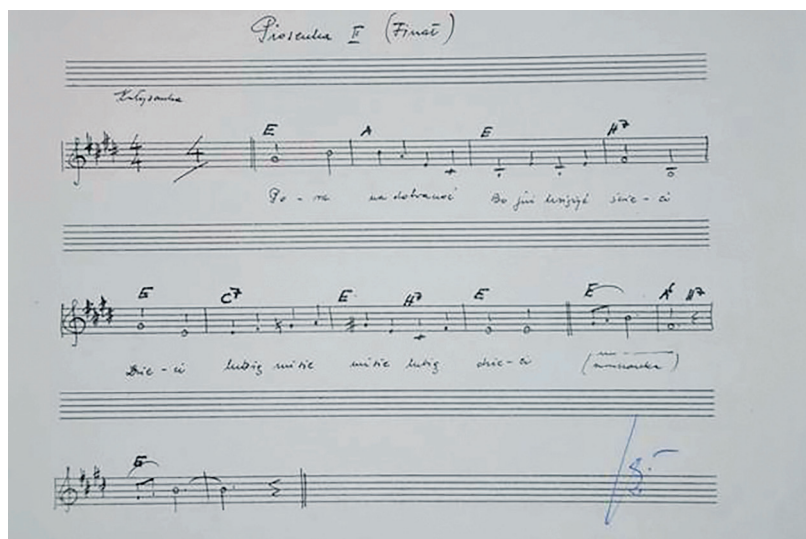
Na dobranoc – dobry wieczór...

Kolejnym, bodajże najsłynniejszym serialem umuzycznionym przez Piotra Hertla – i zarazem jednym z najsłynniejszych polskich seriali animowanych dla dzieci – jest *Miś Uszatek*. Serial produkowany był w latach 1975–1987. Powstały w tym czasie aż sto cztery odcinki, wyreżyserowane przez dziesięciu twórców (zob. *Aneks*). Serialowy miś miał swój pierwowzór literacki. Twórcą postaci był mianowicie Czesław Janczarski¹² (1911–1971), autor wierszy i opowiadań dla dzieci, a także redaktor popularnych czasopism dziecięcych: „Iskierki” i „Świerszczyk”. Uszatek zadebiutował właśnie w prasie, a konkretnie – na łamach tygodnika „Miś”, gdzie jego przygody, publikowane co dwa tygodnie, spotkały się z sympatią młodych czytelników. Redakcja ogłosiła nawet konkurs na przydomek dla bohatera. Spośród licznych nadesłanych przez dzieci propozycji (takich jak Podróżniczek, Kłębuszek, Wścibinosek) wybrano właśnie Uszatka¹³. Poza tytułowym bohaterem w serialu występują też Zajaczek, Prosiaczek, Pies Kruczek, Króliczki, Ciocia

12 Postać graficzną nadał bohaterowi ilustrator Zbigniew Rychlicki, absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

13 A. Gronczewska, *Misia Uszatka z łódzkiego studia pokochały dzieci na całym świecie*, „Dziennik Łódzki” 21.03.2017, [online] <https://plus.dzienniklodzki.pl/magazyn/kocham-lodz/a/misia-uszatka-z-lodzkiego-studia-pokochaly-dzieci-na-calym-swiecie,11895962> [dostęp: 17.12.2017].

Chrum-Chrum, Mama Króliczków, trzy lalki... Popularność serialu daleko przekroczyła granice kraju: jak podaje Anna Gronczewska, „*Misia Uszatka* oglądały dzieci na różnych kontynentach. Między innymi w Japonii, Brazylii. W Finlandii Miś Uszatek nazywa się Nalle Luppakorva, a w Słowenii Medvedek Uhec. W oszalałej na punkcie puszystej maskotki Japonii – Kuma-chan”¹⁴. Głównemu bohaterowi głosu użyczył polski aktor Mieczysław Czechowicz (1930–1991). On też wykonywał słynne piosenki: rozpoczynając i kończąc każdy z odcinków serialu (il. 1). Autorem tekstów piosenek¹⁵ był Janusz Galewicz.



Ilustracja. 1. *Kołysanka* z *Misia Uszatka* – rękopis.

W przypadku tego serialu ponownie widać predylekcję do powierzenia linii melodycznych instrumentom dętym – tym razem drewnianym. Wykorzystywana jest też sekcja instrumentów smyczkowych, jednak pełne brzmienie symfoniczne ponownie nie występuje, faktura jest cienka. Panuje duża zmienność, istotna pozostaje kolorystyka. Nie zauważa się kształtowania przebiegu muzycznego na wzór niezależnej kompozycji – zasadą jest silne powiązanie z obrazem, wszelkie niuanse

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Najpierw powstał tekst, a do niego skomponowana została muzyka. Informacja z wywiadu autorki z rodziną kompozytora.

i odcienie emocjonalne bieżącej akcji znajdują odzwierciedlenie na ścieżce dźwiękowej. Dominuje ilustracyjność, nie ma raczej miejsca na posługiwanie się wyrazistymi tematami czy też stosowanie stylizacji muzycznych. Wiąże się to zapewne z faktem, że inaczej niż w przypadku Gapiszona przygody Misia rozgrywają się cały czas w „swojskiej” scenerii, a fabuła pozbawiona motywów podróży, egzotycznych przybyśzów czy ekstrawaganckich zajęć nie daje pretekstu do stylizacji. Warto w tym kontekście przywołać przewrotny tytuł odcinka 83 *Piasek Sahary* – chodzi tu o kolor Fiata 126 nabytego przez ciocię Prosiaczka, zamiast muzyki „arabskiej” słychać więc temat, w którym za sprawą trąbki przywoływana jest imitacja klaksonu. Znamienne, że w przeciwieństwie do wielu innych filmów animowanych z tamtego okresu sama podróż samochodem nie jest ukazana jako coś spektakularnego, a raczej – sentymentalnego, co podkreśla ścieżka dźwiękowa. W *Misiu Uszatku* wszystko osadzone jest w codzienności, a muzyka pomaga wydobyć z niej specyficzną poetyckość (co szczególnie urokliwie wypada w *Kołysance*). Dzieje się tak chociażby na początku odcinka 92 *Podróż Uszatka*, gdy miś powraca do domu z wizyty u cioci. Właśnie ta scena za sprawą ścieżki dźwiękowej ukazana zostaje szczególnie poruszająco: trio fortepianowe wykonuje sentymentalny, uczuciowy odcinek w stylu romantycznym.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że sentymentalny wydzźwięk serialu podkreśla konstruowanie przez twórców każdego odcinka na zasadzie retrospekcji. Zaraz po czołówce widzimy Misia, który bądź to wspomina, co się tego dnia wydarzyło, bądź to rozpoczyna od wniosków czy też pouczeń (np. mleko jest zdrowe), po których przedstawione zostają wydarzenia. Niekiedy Uszatek w swym otwierającym refleksyjnym monologu nawiązuje do pory roku – tak jak np. w odcinku 8 pt. *Kołysanka*:

Ech, jesień... Liście na drzewach stają się złote, żółte i czerwone... I właśnie wtedy, kiedy są najładniejsze, zaczynają nagle opadać. Jeżeli ktoś jest akurat troszkę zamyślony, to ani się spostrzeże, jak opadną wszystkie. A jeśli patrzeć uważnie, to można się przekonać, że liście potrafią tańczyć. Oczywiście tylko wtedy, gdy ktoś im ładnie zagra.

Tym rozważaniom nad upływem czasu towarzyszą długie dźwięki instrumentów smyczkowych i fortepian, którego opadające pochody ilustrują kierunek ruchu liści. W tym odcinku pojawi się także muzyka diegetyczna. Występuje w nim wirtuoz-świerszcz, który wykonuje

solo brawurowy odcinek w stylu koncertu skrzypcowego, a następnie przygrywa do tańca. W związku z nadejściem zimy świerszcz planuje zamieszkać za piecem – jego ciepłe skojarzenia z tym miejscem zilustrowane zostały pogodnymi dźwiękami gitary elektrycznej. Późniejsza jesień przedstawiona jest w odcinku 52 pt. *Parasol*: odgłos spadających kropeł imituje fortepian w wysokim rejestrze, a kiedy lekki deszcz zmienia się w ulewę, instrument ten traktowany jest perkusyjnie. Fortepian wykorzystany został również do ilustracji pory zimowej – w filmie *Tajemnica* (odcinek 96) zabawom na śniegu towarzyszą jego figuracje.

Szczególnie wyeksponowany został w serialu inny instrument strunowy – gitara. Pojawia się on już w tytule odcinka 44, co samo w sobie zapowiada obecność muzyki diegetycznej. Uzdolnionym gitarzystą okazuje się Prosiaczek. Spaceruje on przez las ubrany niczym przedstawiciel cyganerii i, akompaniując sobie akordowo na gitarze, wykonuje „serenadę” przypominającą włoską arię. Bohater zdaje się nawet markować, że śpiewa po włosku. Przyjaciele podziwiają zarówno jego talent, jak i samą gitarę – Zając stwierdza, że gitara jest lepsza od kapusty. Ani jemu, ani Uszatkowi nie udaje jednak na niej grać.

Warto zwrócić uwagę na specyficzną cechę muzyki do *Uszatka* – mianowicie na płynność granic między muzyką diegetyczną i niediegetyczną. Jak trafnie zauważył Michał Hertel, „bardzo wiele efektów akustycznych jest mimo wszystko wykonywanych na instrumentach. [...] Czyli to są już takie zabawy formą, gdzie stukot kopyt nie musi być «wprost», tylko można go zagrać”. Przede wszystkim jednak imponuje mistrzowskie odwzorowanie idiomu dziecięcego w całej muzyce do serialu, a w szczególności w piosence rozbrzmiewającej w czołówce filmu, zarówno jeśli chodzi o jej wyraz (prostota, dziecięca naiwność), jak i środki (oparcie melodii na podstawowych stopniach diatonicznej skali durowej, opadający, czyli zgodny z fizjologią oddechu kierunek melodii).

Umiejętność tworzenia utworów odpowiadających duchowi muzyki dziecięcej, wcale nieczęstą u kompozytorów muzyki do filmów dla dzieci, można uznać za wyróżniającą cechę talentu Piotra Hertla. Syn kompozytora łączy ją z obyciem w świecie piosenki: „tata miał łatwość w komponowaniu «przebojów», tematów, które zapadają w ucho”. Dodajmy, że *Miś Uszatek* zaczął być realizowany w roku 1975 – czyli w czasie, gdy kompozytor był ojcem dwuletniego synka. Michał Hertel wspomina, że kilkakrotnie był w Se-Ma-Forze razem z ojcem. Co więcej, wytwórnię odwiedziła nawet cała jego klasa: dzieci miały

okazję zobaczyć kulisy pracy nad ukochanymi bajkami, oglądały tajemnicze wnętrza Studia, widziały, jak robione są lalki i jak powstają dla nich ubranka.

Syn kompozytora z uśmiechem i szczególnie chętnie opowiada też o innej „fantastycznej” rzeczy, jak się okazuje – o pewnym przywileju dzieci twórców filmowych. W przypadku starszych filmów zastosowanie miały specyficzne scenopisy – jak objaśnia Michał Hertel, dziś nazwalibyśmy je storyboardami¹⁶. Scenariusz przedstawiony był w formie obrazkowej.

To były takie książki, takie albumy, które tata dostawał czarno-białe, natomiast ja je kolorowałem. Dzieci realizatorów dostawały te albumy, żeby pokolorować i pamiętać [...] że za punkt honoru sobie obrałem, by poszczególne obrazki, jak Uszatek się pojawiał, Zajączek, Króliczki... żeby za każdym razem [...] wymyślić inny strój dla danej postaci. Cała zabawa polega na tym, że oczywiście to było totalnie bez sensu, bo tak naprawdę powinna być pewna konsekwencja, bo w każdym odcinku Uszatek powinien być ubrany tak samo. O czym zorientowałem się dopiero po fakcie. Natomiast to było bardzo trudne, bo mając, założmy, pięćdziesiąt obrazków do pokolorowania za każdym razem szukać czegoś nowego było naprawdę powodem do głębokiego zastanowienia i frustracji¹⁷. W każdym razie to był bardzo użyteczny materiał i scenarzyści nie dawali bez powodu tych książek do malowania dzieciom osób zaangażowanych w produkcję filmu, ponieważ były one też dla nich inspiracją do tworzenia strojów [...]. Podpatrzyli, jak dzieci to widzą, jak dzieci patrzą na te postacie.

Jeśli chodzi o sposób pracy nad muzyką do omawianego serialu, Jadwiga Hertel wyjaśnia, że kompozytor nie miał do dyspozycji gotowych „niemych” filmów, a bazował jedynie na scenariuszu i scenopisach. Komponował w domu, przy fortepianie. Muzyka była później nagrywana, prawdopodobnie w Polskim Radiu, z Orkiestrą Polskiego Radia w Łodzi, a następnie w trakcie montażu „docinana” do danego

16 *Storyboard* to według internetowego Słownika Języka Polskiego „graficzna prezentacja scenariusza filmu lub animacji” (zob. [online] <https://sjp.pl/storyboard> [dostęp: 11.03.2018]). W języku polskim termin tłumaczy się niekiedy jako scenorys.

17 Nie był to jednak trud na próżno: „Miś miał bardzo bogatą garderobę. W każdym odcinku występował w innym ubraniu” – czytamy w jubileuszowym artykule-wywiadzie z reżyserkami, opublikowanym w „Dzienniku Łódzkim”. Zob. A. Gronczewska, dz. cyt.

odcinka. Poza scenariuszami i scenopisami kompozytor dysponował też czasowym podziałem filmów – były to listy, na których wyszczególnione zostało co do sekundy, jaka w danym momencie ma brzmieć muzyka. Zadaniem kompozytora było zmieścić się w owym przedziale. Jak wiele wskazówek reżyserskich otrzymywał kompozytor, na ile autonomiczna była jego praca? Oczywiście oprawa muzyczna była konsultowana: na etapie prac nad muzyką twórca kontaktował się z reżyserami, jeździł do Se-Ma-For-u bądź współpracownicy przyjeżdżali do niego do domu, by wspólnie odsłuchać i omówić nowe kompozycje. Jedno z takich spotkań wspomina Monika Brożyńska:

Poznałam Hertla przy okazji serialiku *Bąblandia*. Hertel zrobił do niego czołówkę i napisał muzykę do piętnastu odcinków. Mnie zaprosił do domu na Sienkiewicza (koło III LO). Trudno było nazwać to taką typową pracą z obrazem – trochę gadaliśmy, trochę przygrywał na tej swojej elektronice (na początku lat 90. to była chyba nowość), prezentując jakieś kolejne wersje... Naprawdę był dobry w tym, co robił, i miał wielki autorytet. Myślę, że często na tym to polegało, że dogadywał się ze scenarzystą, reżyserem co do charakteru, a potem już tworzył sam [...]¹⁸.

Michał Hertel dodaje, że jego ojciec otrzymywał do opracowania dwa, trzy odcinki jednocześnie oraz że miał decydujący głos: „jak stwierdził, że tak ma być – to tak wyglądało”.

W przypadku filmów animowanych relacja pomiędzy warstwą wizualną a dźwiękiem podlega wielu zależnościom nieobecnym w filmie aktorskim. Dlatego też ciekawość wzbudza także kwestia współpracy pomiędzy twórcami obrazu a kompozytorem – lub ich brak. W przypadku filmów, przy których pracował Piotr Hertel, prawdopodobnie reprezentanci tych dwóch dziedzin działali niezależnie od siebie. Syn kompozytora utrzymuje, że nie konsultowali się ze sobą. Dodaje, iż mając doświadczenie z pracy nad stu czterema odcinkami *Misia Uszatka*, osoby, które nadal wspólnie pracowały, miały już ze sobą tak dobre porozumienie, że wystarczyły tylko pewne ogólnikowe ustalenia, pewien pomysł na nakreślenie postaci – i w dalszej pracy kontakt nie był już potrzebny.

18 Informacja z 26.01.2018.

Plastusiowy pamiętnik

Literacki pierwowzór miał też inny serial Se-Ma-For-u, dorównujący pod względem popularności *Misiowi Uszatkowi*, mianowicie *Plastusiowy pamiętnik* (1980–1981, reż. Zofia Ołdak) – utwór Marii Kownackiej pod takim tytułem ukazał się po raz pierwszy w roku 1931 w „Płomyczku”. Tym razem jest to film kombinowany: aktorsko-animowany. Czołówka serialu jest humorystyczna – marszowa, w dodatku gwizdana, co dodatkowo podkreśla jej optymistyczny charakter. Przygodom ludzika z plasteliny towarzyszy muzyka o dużej zmienności. Istotny udział na ścieżkach dźwiękowych ma fortepian. Jego partia, utrzymana w fakturze akordowej, jest bardzo klarowna harmonicznie – po raz kolejny bazuje na podstawowych funkcjach harmonicznym przywołujących skojarzenia z muzyką dziecięcą, w tym wypadku z piosenką szkolną, w typie propagowanym przez autorów śpiewników dla szkół. Pojawiają się również efekty elektroniczne – przede wszystkim brzmienia syntezatora, dodające atmosferze „magiczności”, jak wtedy, gdy Plastuś jest lepiący przez Tosię (odcinek 2: *Dlaczego nazywam się Plastuś*). Brzmienie to jest zharmonizowane z klasycznymi instrumentami, nie daje zatem efektu abstrakcyjnego czy awangardowego, który byłby raczej niepożądany w scenerii codzienności szkolnej. Nie oznacza to jednak, iż stylistyka jest jednostajna. W odcinku zatytułowanym *O pamiętniku w czerwonym zeszytku* słyszymy przykładowo fragment brzmiący nieco groteskowo – pojawia się on wtedy, gdy Plastuś przy pomocy nożyczek konstruuje swój własny zeszyt. Solo syntezatora przypomina tu schromatyzowaną polkę, którą przerywają różnego rodzaju odgłosy (wykonywane na instrumentach), co przynosi pewne skojarzenie z sonoryzmem.

Spośród seriali, które współtworzył Piotr Hertel w latach osiemdziesiątych XX wieku, na czoło wysuwają się *Trzy misie* oraz *Mały pingwin Pik-Pok*. W tym okresie pojawiły się nowe możliwości technologiczne, które wpłynęły na ewolucję warsztatu kompozytorskiego Piotra Hertla, m.in. na rozwój stosowanego instrumentarium. Podczas gdy wcześniejsze kompozycje filmowe powstawały w sposób tradycyjny, przy fortepianie, od lat osiemdziesiątych kompozytor pracował przy instrumentach elektronicznych, stając się w krótkim czasie specjalistą w tej dziedzinie (jak nadmieniono, kierował studium muzyki elektronicznej w łódzkiej Akademii Muzycznej). Pojawiła się też

możliwość nagrywania muzyki na taśmę w domu. Na etapie *Trzech misiów* i *Pik-Poka* Hertel nagrywał w domu pewne „ślady” (jak to określił syn twórcy), natomiast później dogrywano partię orkiestry. Michał Hertel wspomina:

Pamiętam ten moment, że jak weszła w większym stopniu w użycie elektronika, czyli możliwość nowych dźwięków, nowych barw, była to duża pokusa dla wszystkich. Dla kompozytorów to było odkrywanie troszeczkę nowych możliwości, z drugiej strony to też był bardzo praktyczny pomysł, który na pewno dotyczył Semafora w późniejszym okresie, dotyczył chociażby realizacji filmów fabularnych... Niosło to czasem za sobą [...] oszczędności. Nie pamiętam, czy miało to miejsce przy muzyce dla dzieci, ale jeśli tata komponował np. do seriali, m.in. do *Domu*, to tak naprawdę to, że tata nagrywał całą muzykę elektronicznie, nie wynikało nawet często z tego, że chciał tak zrobić, tylko z tego, że *de facto* w produkcji było to dużo tańsze – nie trzeba było angażować wykonawców, czyli kilkudziesięcioosobowej orkiestry. Zupełnie inny rodzaj kosztów.

Trzy misie i Pik-Pok

Trzy misie (1982–1986, reż. Jadwiga Kudrzycka), serial animowany powstały w koprodukcji austriackiej (Apollo Film Wien), oparty został na kanwie opowiadań Margarete Thiele. Przygody tytułowych bohaterów – Kuby, Misi i Bartka – rozgrywają się w scenerii leśnej. Elektronika stosowana tu jest dyskretnie, w celu wydobycia magii i ulotności nastroju, nie zaś epatowania dostępnymi możliwościami technologicznymi czy zadziwiania stylistyką awangardową. Wykorzystywane są przede wszystkim efekty przedłużania czasu trwania dźwięku instrumentów i różnego rodzaju echa. Uwagę zwraca czołówka, która wyróżnia się na tle piosenek otwierających seriale animowane pod względem stylistycznym – widać tu mianowicie silne powiązanie z muzyką estradową. Z jednej strony wyraźnie adresowana jest ona do najmłodszych odbiorców (w jej toku słychać m.in. dziecięce entuzjastyczne okrzyki), z drugiej – przynosi pewne skojarzenie z piosenkami z repertuaru polskich żeńskich zespołów wokalnych, jak Filipinki czy Alibabki, w dodatku również wykonywana jest przez kobiety. W odcinku dzie-

siątym *Przygoda z Franciszką* (1983) mamy natomiast prawdopodobnie do czynienia z aluzją w kierunku klasyki polskiej piosenki aktorskiej: wieczorowemu tańcowi żaby (przyozdobionej muszką) towarzyszy instrumentalne opracowanie charlestona *Dzisiaj, jutro, zawsze* z repertuaru Bohdana Łazuki.

Na motywach książki Adama Bahdaja oparty został serial *Mały pingwin Pik-Pok* (1989–1992, reż. Tadeusz Wilkosz, Jadwiga Kudrzycka i in.). Tytułowy bohater opuszcza rodzinną śnieżną wyspę, by zwiedzić świat. Ścieżki dźwiękowe do tej produkcji przepełnione są nowoczesnymi brzmieniami. W miejsce klasycznych instrumentów pojawia się syntezator, którego możliwości wykorzystywane są tak, by muzyka wiernie podążała za akcją – chociażby za sprawą efektów ilustracyjnych (takich jak *glissando* skojarzone z odgłosami wydawanymi przez ptaka). Ważne znaczenie zdaje się mieć też sama kolorystyka, przykładowo szkliste brzmienie koresponduje z krajobrazem, w którym dominuje lód. Nie oznacza to jednak, iż klasyczne instrumenty zostają całkowicie wyeliminowane na rzecz abstrakcyjnie brzmiących elektronicznych tonów. Przeciwnie, a co więcej, w triumfalnym finale odcinka 15 (*Parasol wujka*) słyszymy nawet nawiązanie do koncertu fortepianowego.

* * *

Jak zostało przedstawione na zaledwie kilku przykładach z obszernego dorobku kompozytora, muzyka Piotra Hertla do filmów animowanych odznacza się dużą różnorodnością, widoczną nie tylko na przestrzeni lat, lecz i w obrębie poszczególnych seriali. Ścieżki dźwiękowe produkcji studia Se-Ma-For pozwalają dziś poznać twórcę jako muzyka wszechstronnego, potrafiącego komponować w najrozmaitszych stylach, bez problemu przystosowującego się do zmian w procesie produkcji muzyki filmowej. Mimo przejścia od klasycznego instrumentarium w kierunku muzyki elektronicznej, jego kompozycje pozostały nieradykalne, nie epatują nachalnie awangardą. Widać w tym poszanowanie młodego odbiorcy – muzyka dostosowana została do jego możliwości percepcyjnych i doskonale zespółona z syntetycznym dziełem, jakim jest film.

Bibliografia

- [b.a.], *Miś Uszatek kończy 60 lat*, „RMF24” 17.01.2017, [online] <http://www.rmfm24.pl/ciekawostki/news-mis-uszatek-konczy-60-lat,nId,2338440> [dostęp: 17.12.2017].
- Bańkowski A., Grabowski S., *Semafor 1947–1997*, Łódź 1999.
- Bęben A., *Hertel Piotr*, [w:] też, E. Kowalska-Zajac, M. Szoka, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000. Leksykon*, Łódź 2001.
- Gronczewska A., *Misia Uszatka z łódzkiego studia pokochały dzieci na całym świecie*, „Dziennik Łódzki” 21.03.2017, [online] <https://plus.dzienniklodzki.pl/magazyn/kocham-lodz/a/misia-uszatka-z-lodzkiego-studia-pokochaly-dzieci-na-calym-swiecie,11895962> [dostęp: 17.12.2017].
- Machejko W., *Pstrąg. Studencki Teatr Satyry*, Warszawa 2005.
- Nawe A., *Ocalić od zapomnienia. Wspomnienie o Piotrze Hertlu*, „Notes Muzyczny” 2 (2015).

Aneks

Filmy animowane z muzyką Piotra Hertla¹⁹

- 1960 – *Murzynek* (reż. J. Kędzierzawska)
Psotny kotek (reż. J. Kędzierzawska)
- 1961 – *Ala ma kota* (reż. A. Kotowska)
Hydrauliccy (reż. Z. Ołdak)
Wojtuś i Bacuś (reż. J. Kotowski)
- 1962 – *Śląska ballada* (reż. J. Skrobiński)
W 10 minut dookoła świata (reż. J. Kotowski)
- 1963 – *Co wiemy o Popielu* (reż. J. Hartwig)
Eskapada (reż. J. Hartwig)
Klient nasz pan (reż. Z. Ołdak)
Zaloty (reż. J. Skrobiński)
- 1964 – *Drewniany jeździec* (reż. Z. Wasilewski)
Hałas (reż. ?)
Smok z Banialuki (reż. Z. Wasilewski)
Wybryki w kredensie (reż. E. Sturlis)
Ucieczka (reż. L. Dembiński)

19 Na podstawie: A. Bęben, dz. cyt., s. 57–61. Listę skorygowano.

- 1964–1966 – *Przygody Gapiszona* (reż. J. Kotowski; serial)
1966 – *Człowiek z lustra* (reż. Z. Wasilewski)
1967 – *Awantura w sadzie* (reż. J. Kotowski)
Tańczące lalki (reż. J. Kotowski)
1968 – *Podróżniczka* (reż. J. Hartwig)
1971 – *Agata i siedem kolorów* (reż. J. Kudrzycka)
1974 – *Straszny sen majsterkowicza* (reż. A. Piliczewski)
Zgadywanka (reż. L. Dembiński)
1975–1987 – *Miś Uszatek* (reż. L. Dembiński, M. Kiełbaszczak, D. Zawilski, E. Ignaciuk, J. Kudrzycka, E. Strus, T. Puchowska-Sturlis, J. Galewicz, K. Kulczycka, J. Hartwig; serial)
1975 – *Wio, Leokadio!* (reż. L. Dembiński, J. Hartwig, J. Kudrzycka, E. Ignaciuk; serial)
1977 – *Kłótnia* (reż. J. Galewicz)
Na dworze króla Tuszyńka (reż. W. Berestowski)
Nie grymaś (reż. J. Galewicz)
Nie mam czasu (reż. J. Galewicz)
Obwieszczenie (reż. J. Galewicz)
Pędzą, pędzą (reż. J. Galewicz)
Podejrzanie (reż. E. Sturlis)
Prędzej (reż. J. Galewicz)
1978 – *Piękna filiżanka* (reż. M. Kiełbaszczak)
Ręce i nogi (reż. E. Sturlis)
1979 – *Jajko* (reż. E. Sturlis)
1980 – *Nowe przygody Misia Uszatka* (reż. E. Ignaciuk, D. Zawilski; serial)
Walc (reż. S. Śliskowski)
1980–1981 – *Plastusiowy pamiętnik* (reż. Z. Ołdak; serial)
1981 – *Oj, słoni* (reż. J. Galewicz)
1982 – *Julek i delfiny* (reż. A. Badziak)
1982–1985 – *Leśne skrzaty i kaczorek Feluś* (reż. W. Berestowski; serial) [prawdopodobnie nie wszystkie odcinki z muzyką P. Hertla]
1982–1986 – *Trzy misie* (reż. T. Wilkosz; serial)
1986 – *Romanca* (reż. M. Małecki)
1987 – *Dawni kronikarze zapisali* (reż. S. Śliskowski)
1987–1988 – *Jeż Kleofas* (reż. J. Kudrzycka, K. Kulczycka; serial)
1988 – *Lalki Władysława Starewicza* (reż. W. Berestowski)
Straszydełko (reż. M. Małecki)

- 1989 – *Dziesięć siostrzyczek* (reż. J. Galewicz)
 Goście w glinianym garnku (reż. L. Dembiński)
 Kaczorek Feluś (reż. W. Berestowski)
- 1989–1992 – *Mały pingwin Pik-Pok* (reż. E. Ignaciuk, J. Kudrzycka,
 K. Brzozowski, K. Kulczycka, D. Zawilski, W. Gierłowski,
 T. Wilkosz; serial)
- 1990 – *Niezwykłe przygody pluszowych misiów* (reż. T. Wilkosz,
 E. Ignaciuk, J. Kudrzycka)